

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

85 | 2018
Varia

Actualité du cinéma d'Eric Rohmer : Maria
Tortajada, *Éric Rohmer : le spectateur séduit. De la
représentation* ; Patrice Guillaud, *Le Charme et la
sublimation. Essai sur le désir et la renonciation dans
l'œuvre d'Eric Rohmer*

François de la Bretèque



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/6634>
ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2018
Pagination : 188-193
ISBN : 978-2-37029-085-4
ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François de la Bretèque, « Actualité du cinéma d'Eric Rohmer : Maria Tortajada, *Éric Rohmer : le spectateur séduit. De la représentation* ; Patrice Guillaud, *Le Charme et la sublimation. Essai sur le désir et la renonciation dans l'œuvre d'Eric Rohmer* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 85 | 2018, mis en ligne le 30 septembre 2018, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6634>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Actualité du cinéma d'Eric Rohmer : Maria Tortajada, *Éric Rohmer : le spectateur séduit. De la représentation ;* Patrice Guillemaud, *Le Charme et la sublimation. Essai sur le désir et la renonciation dans l'œuvre d'Eric Rohmer*

François de la Bretèque

RÉFÉRENCE

Maria Tortajada, *Éric Rohmer : le spectateur séduit. De la représentation*, Paris, Kimé 2017, 342 p.

Patrice Guillemaud, *Le Charme et la sublimation. Essai sur le désir et la renonciation dans l'œuvre d'Eric Rohmer*, Paris, Cerf, 2017, 586 p.

- 1 À mesure que le temps passe l'œuvre d'Eric Rohmer se bonifie et prend une place croissante dans les écrits sur le cinéma. Il est à remarquer que depuis toujours elle incite particulièrement à l'abstraction et à la conceptualisation. Cela vient sans doute de ce que ses films sont eux-mêmes des machines à penser, qu'ils sont assortis d'une abondante production écrite antérieure ou parallèle, et enfin des déclarations multiples de Rohmer qui frappent par leur intelligence au point que (comme dans le cas d'Eisenstein) ils risquent de contraindre l'analyse des films. Ces deux gros livres publiés en 2017 rentrent dans la catégorie des ouvrages réflexifs inspirés par une œuvre filmique. Nous allons, pour cette raison, en proposer une lecture croisée.

- 2 Ils ne sont néanmoins pas confondables. Chacun parle de son lieu spécifique comme on disait après mai 68. Maria Tortajada (désormais MT), littéraire de formation initiale qui publie dans une collection « Esthétiques », adopte une position de culturaliste et surtout de comparatiste. Patrice Guillaumaud (PG) est un philosophe. Il traite le film en cette qualité, il le prend comme objet de réflexion, comme il l'aurait fait d'une expérience de la « vraie vie ». En bon philosophe il généralise à partir d'objets singuliers.
- 3 Notons qu'il y a quand même des convergences dans le « diagnostic » porté sur l'œuvre de Rohmer. La principale est la reconnaissance que les deux auteurs y font de la structure de *triangulation*. Elle est empruntée par l'un et l'autre à René Girard : *Mensonge romantique et Vérité romanesque* (1961) où est exposée la théorie du « désir mimétique ». Rappelons que l'auteur de *la Violence et le sacré* y oppose la vision romantique du désir qui définit l'amour comme un rapport mimétique entre les deux amants, qu'il juge mensongère, et la vision « romanesque » (d'autres l'appelleraient moderne), considérée comme véridique, dans laquelle le sujet (héros) cherche à ressembler à celui qui s'oppose à lui dans sa quête amoureuse. « *L'homme désire toujours selon le désir de l'Autre* ». Dans toute histoire de désir il y a donc un sujet, un objet et un médiateur que MT appelle le « tiers garant », nous verrons pourquoi.
- 4 À partir de cette base commune, MT et PG tirent des développements bien différents. Girard ne fournit pas une grille de lecture applicable telle quelle aux films de Rohmer. Le thème commun assez évident du libertinage et du renoncement est traité selon des entrées différentes.
- 5 Relevons que PG écrit après MT, qui avait donné une première version de son texte en 1999 : *le Spectateur séduit, le libertinage dans le cinéma d'Éric Rohmer*, et qu'il la cite abondamment. J'aborderai donc les deux livres en commençant par MT. Chacun des deux auteurs a une bonne connaissance de la littérature rohmérienne antérieure, la bibliographie de MT étant plus fournie et plus internationale. En nous limitant aux livres parus depuis 2000, et dans la seule édition de langue française, on trouve : Michel Serceau (Cerf, 2000) ; Noël Herpe (PUR, 2007) ; Yannick Mouren (Études cinématographiques, 2005) ; Haydée Caillet (2013) ; Sylvie Robic et Laurence Schifano (dir., PUN, 2013) ; la biographie de De Baecque et Herpe (Stock, 2014), sans parler des monographies sur les films, des ouvrages en anglais, allemand et espagnol (utilisés par MT qui use de l'avantage polyglotte des Helvètes), et d'innombrables articles. Cette inflation peut faire craindre qu'il n'y ait rien de neuf à dire sur Rohmer et que les livres se copient les uns les autres. Il n'en est rien, l'entrée théorique et méthodologique colore à chaque fois la lecture de l'œuvre.
- 6 La surabondance des notes est une caractéristique commune des deux livres qui sont un peu lourds à lire pour cette raison. Toutefois ils ne pratiquent pas le même usage de la note : de référence chez MT, elles sont de contenu chez PG qui y recourt beaucoup aux citations des textes de Rohmer.
- 7 On peut mesurer les écarts et les convergences en comparant les deux photos de couverture (MT n'est pas illustré, PG a un cahier central en noir et blanc, les deux livres sont austères). Elles représentent chacune un couple rohmérien : chez MT celui du duc d'Orléans et de l'Anglaise Grace Eliott, tous deux de trois quart face, lui posant sa main sur l'épaule de sa compagne sans la regarder, photogramme traité en couleurs passées ; chez PG celui du narrateur (joué par Trintignant) et de Maud (Fabian), elle se retournant pour lui renvoyer son regard, photo en noir et blanc dans une belle

définition. MT a sélectionné un film « historique », alors que son argumentation ne repose que faiblement sur ces films, un peu marginaux dans son propos. Elle opte pour une image « sale », qui affiche sa matière de vidéo, alors que PG élit l'œuvre la plus connue et la plus emblématique des *Contes Moraux*. Mais surtout le jeu du désir, de la séduction, et celui des regards, n'est pas le même. Les acteurs sur la photo du PG se regardent, le courant du désir passe entre eux ; ceux du MT regardent hors champ vers un virtuel « tiers ».

Le spectateur séduit (Maria Tortajada)

- 8 Ce qui semble à la base du projet de MT, c'est une entreprise comparatiste. Elle conduit une confrontation entre le fonctionnement du libertinage au XVIII^e siècle et ce qu'en a fait Rohmer dans ses écrits et ses films, en particulier dans les *Contes Moraux*. Les limites d'une telle entreprise relèvent de l'évidence. Elle risque toujours une part d'arbitraire. MT en a conscience : elle consacre un long paragraphe à montrer que « le contexte s'est modifié », « la société ne s'exprime pas dans les mêmes termes », et pour que son parallèle fonctionne, il faut admettre que le « tiers » qui au XVIII^e était le « public » qui « jugeait » le séducteur, s'est intériorisé chez le héros rohmérien qui, à la fois, agit et se juge agissant (p. 159). Mais MT avance une double justification objective à ce comparatisme. D'une part, sa connaissance de la littérature libertine est excellente. D'autre part, elle tire parti des « sources » récemment mises à jour dans les archives Rohmer déposées à l'IMEC (que de Baecque et Herpe avaient déjà exploitées) qui « ont fait apparaître la place importante de cette référence dans les pratiques d'écriture de Rohmer » (p. 12, et pp. 69 et sq.) ; en particulier l'inédit, qu'elle propose en fac-similé dans son livre, intitulé *les Infortunes de la vertu. D'après une œuvre célèbre du XVIII^e siècle français*, sans doute écrit à la fin des années 1940. MT en tire que l'œuvre de Sade, que Rohmer ne cite jamais explicitement, a une fonction occulte et centrale dans son inspiration (voir pp. 54 et sq. à propos des divers inédits ici convoqués). Maurice Schérer se réclamait plutôt de Balzac et du roman américain (p. 43), mais pour MT c'est une stratégie de dissimulation de sa part. Marivaux, quoiqu'on pense généralement, n'est pas non plus le modèle approprié pour parler de Rohmer dit MT (p. 254) parce que chez lui le jeu est pris au sérieux, il amène à la découverte de soi ; pas chez les libertins façon Crébillon. MT doit quand même admettre des écarts par rapport à ceux-ci et notamment l'évacuation chez Rohmer de la scène d'accomplissement érotique. PG, lui (pp. 84 et sq.), réhabilite au contraire la référence à Marivaux avançant l'argument que la fonction de la parole est de retarder indéfiniment la satisfaction du désir. Le choix référentiel au libertinage du XVIII^e a amené MT à privilégier la série des *Contes moraux* et à sacrifier certains films comme *Perceval le Gallois* (il est vrai qu'elle l'avait étudié ailleurs dans un article) ou *L'Arbre, le maire et la médiathèque*. C'est le problème de tout système interprétatif placé résolument dans le cadre de la politique d'auteur.
- 9 Dans les analyses MT s'appuie avant tout sur les dialogues et les situations. Cela se justifie par le rôle central du verbe dans les films de Rohmer que tout spectateur a intuitivement noté sans en comprendre forcément les raisons structurelles (p. 147). Elle focalise sur les personnages, leurs rapports, leur système de valeurs. Ce privilège accordé à l'analyse psychologique, souvent très fine et subtile, peut laisser croire que les dimensions spécifiques de l'expression cinématographique seront négligées. Il n'en

est rien mais cela vient dans la deuxième partie (pp. 161 et sq.). On y trouve d'excellents passages d'analyse de séquences.

- 10 Par ailleurs, rattrapée par une actualité non prévisible (l'affaire Weinstein, #meToo, etc.), elle se trouve contrainte de se justifier en passant d'avoir privilégié la figure de la séduction (note 40 p. 301), argumentant à raison qu'il ne faut pas confondre les contextes. On peut en effet remarquer que l'œuvre de Rohmer trouve en l'espèce une actualité imprévue. On recommande à cet égard les pages sur le motif de la « drague » dans les films de la Nouvelle Vague, dont les stratégies de séduction des héros rohmériens sont très éloignées (pp. 80 et sq.).
- 11 L'argumentaire de MT est organisé en trois chapitres. Le premier, « De la séduction à l'ambiguïté », reconsidère la théorie de Girard qui, dit-elle, parle de désir alors que le libertin se situe, lui, sur le plan de la séduction. « Être séduit c'est être placé face à l'ambiguïté du désir de l'autre ». Sa deuxième idée consiste à introduire le spectateur comme sujet séduit. Or, « les stratégies multiples de la représentation filmique peuvent à *proprement parler* être définis comme des cas de séduction » (les italiques sont d'elle) (p. 18). C'est ce postulat moderne qui fait la force de sa lecture.
- 12 Le deuxième chapitre, « le dédoublement et le tiers » (pp. 107 et sq.), analyse le double registre dans les films de Rohmer en tant que stratégie de séduction visant à créer une incertitude aussi bien chez le personnage que chez le spectateur qui, de ce fait même, occupe la case du « tiers instable ». La scène des petits sablés de *la Boulangère de Monceau* magistralement analysée étaye la démonstration. Le « tiers garant », c'est la position où prétend se placer le narrateur des *Contes moraux* qui veut à la fois maîtriser la séduction et ses renoncements, en « s'extrayant de la situation » et en se mettant à une troisième place. Ce système narratif est très complexe et éminemment littéraire dans la mesure où il met en jeu les voix narratives. La dette du *Genou de Claire* ou de *Ma nuit chez Maud* à l'égard des *Liaisons dangereuses* prend tout son sens. MT peut régler au passage le débat éternel entre classicisme et modernité, qui opposerait illusion et transparence, d'un côté, et déconstruction et démystification de l'autre. Rohmer ne se situe évidemment pas du côté du modernisme de la démystification, mais il ne faut pas pour autant le voir comme un tenant obstiné des formes classiques. « Il y a à la fois [chez lui] illusion totale et réflexivité » (p. 216).
- 13 Le troisième chapitre, « les figures du regard », détaille les scènes obligées de récits de séduction et leur mise en défaut par les films. Par exemple le coup de foudre ou les scènes au miroir. Qui dit regard dit mise en scène. Le film clé de l'étude de MT est *le Rayon vert*, particulièrement son dernier moment qui fournit la matière de tout le développement final, croisé avec *le Conte d'automne* (dont il est vu comme un intertexte ironique) et le scénario inédit *Présentation* (pp. 234 à 250). MT en profite pour réfuter l'« idéalisme » prêté à Rohmer au nom duquel les *Cahiers du cinéma* l'avaient attaqué (p. 250). Rohmer, dit-elle, n'est pas platonicien. Le fameux rayon ne vient pas du Ciel des Idées. Il est une virtualité, il est « le garant de l'ambiguïté ». Il se situe du côté d'« une mise en abyme du réalisme ontologique ».
- 14 Le livre de MT conclut sur des questions générales posées en ouverture : pourquoi le cinéma est-il un vecteur particulièrement approprié à ce régime d'ambiguïté ? C'est parce qu'il fait du spectateur un « tiers instable » balançant entre les deux régimes d'identifications définis par Christian Metz. Et parce qu'il est mis en mouvement dans un monde lui-même en mouvement. Ainsi l'œuvre de Rohmer serait une sorte

d'aboutissement de la littérature libertine du siècle des Lumières, un aboutissement non avoué et métamorphosé.

Le charme et la sublimation (Patrice Guillemaud)

- 15 Avec le même matériau ou à peu près – il utilise moins les inédits et davantage les écrits théoriques et déclarations de Rohmer –, le livre de PG propose une démonstration différente. Il vise la synthèse qui rende compte de toute l'œuvre sous tous ses aspects. Cette visée globalisante est impressionnante, en volume aussi, au risque d'une impression encyclopédique.
- 16 Le concept directeur de cette synthèse est la *renonciation* – pas le renoncement, qu'on rencontrait chez MT comme un élément de la stratégie de la séduction et de la maîtrise de soi des héros rohmériens dans le cadre global du libertinage. PG passe du temps à clarifier ce que cette notion signifie pour lui, selon les règles établies du discours philosophique qui reprend des idées communes pour les toiletter et leur redonner leur vrai sens (pp. 25 et sq.). Il a déjà écrit trois livres sur ce concept. La renonciation est une synthèse du « désir » et du « renoncement », avec l'accent tantôt sur l'une de ces valences, tantôt sur l'autre. Elle est l'essence du désir, car celui-ci, qui vise un absolu, « excède toujours la possession de son objet ». Cette notion serait donc déclinée dans les vingt-cinq films. PG n'en laisse aucun de côté, au prix parfois de quelques contorsions (*l'Arbre, le maire et la médiathèque* est classé « hors série » p. 38 : décidément, ce film a gêné nos deux auteurs, est-ce parce que c'est le film le plus « politique » de Rohmer ?). Un avant-propos remet à raison Rohmer à sa juste place dans le paysage de la création cinématographique : il est rare de rencontrer une œuvre aussi intentionnellement construite ; elle est « dirigée par une structure » mais ce n'est pas pur formalisme, parce que Rohmer y voyait la structure de la vie elle-même. En quoi son œuvre est une méditation philosophique (p. 21).
- 17 On salue ce bel effort pour introduire de l'unité dans le disparate, suivant une option aristotélicienne de l'œuvre et de l'auteur. La totalisation ramène tout à un principe unificateur et exclut par pétition de principe les contradictions, dont on peut pourtant penser qu'elles sont inhérentes à l'œuvre d'art comme à la pensée humaine. Ou plutôt, cette totalisation s'efforce de transcender ces contradictions dans un mouvement de synthèse qui n'est pas hégélien.
- 18 Le vocabulaire aussi bien que le discours de PG empruntent souvent les voies du spiritualisme tendance Agel (pas beaucoup cité ; mais on est au Cerf) : « sublimation », « transfiguration spiritualisante », « spiritualité christique ». L'auteur ne s'affiche pourtant pas explicitement comme un catholique ni même un chrétien de conviction. Mais il prête à Rohmer implicitement (car il n'en dit pas grand-chose) une certaine conception de la philosophie chrétienne, faite d'ascèse et de renoncement. A propos des trois « films historiques » (*l'Anglaise et le Duc, Triple agent, les Amours d'Astrée*), PG dit qu'ils représenteraient « une incarnation à valeur renonciatrice de l'idéal chrétien d'un dépassement spirituel intérieur de la violence du monde » (pp. 128 et sq.). On pourrait objecter à cette conception du christianisme qu'il en existe bien d'autres. Jean-Loup Bouget, opportunément cité (note 135 p. 542), avait fait une éclairante mise au point sur le christianisme de Rohmer. Mais bien sûr, la « clé » chrétienne, théologique même, est opératoire chez un cinéaste comme Rohmer, encouragée par ses multiples et intelligentes déclarations. Le spiritualisme bazinien, au christianisme moins affiché,

était bien sûr attendu. Il est présent. Comme Bazin, Rohmer veut un cinéma modeste, humble devant la réalité (la fameuse « robe sans coutures »), qui pour finir l'« accomplit et l'incarne supérieurement » (p. 169). Suivant le Bazin de l'époque, PG place le cinéma de Rohmer sous la caution du néo-réalisme, commettant à notre sens un anachronisme car Rohmer commence vingt ans plus tard dans les années 1960 et les références ont changé.

- 19 J'émettrai quelques réserves sur la forme et la construction. PG use et abuse des superlatifs. Il fait d'entrée de Rohmer un « génie » (pp.18 et 155 où le terme est cité six fois en deux pages !). Il use d'une pédagogie de l'admiration qui était celle d'Henri Agel, qui a pour effet l'intimidation du lecteur et ne fait pas office de preuve. Les chapitres sont construits de manière monotone par une succession d'examens des films un par un, ce qui provoque la répétition lancinante de la formule « c'est ainsi que... », « c'est ainsi encore que... » (ex. p. 117) sous diverses variantes. C'est sans doute que l'auteur ne veut en laisser aucun dans l'ombre et apporter lui-même la démonstration que son système fonctionne universellement.
- 20 L'avantage positif de cette méthode est qu'elle entraîne le lecteur dans un mouvement qui ne semble pas rencontrer d'obstacle et semble ne devoir s'arrêter que quand il aura tout examiné.
- 21 Le livre porte un titre assez complexe à quatre entrées : charme / sublimation/ désir / renonciation, laissant supposer qu'elles fonctionnent deux à deux comme des contraires et peut-être aussi en diagonale comme des contradictoires. PG procède tout au long de la même façon : il associe des couples de concepts, deux ou quatre, qu'il fait travailler en s'appuyant sur les films. On trouve successivement dans les titres des sous-chapitres « le désir et la sublimation », « le puritanisme et le libertinage », « l'amour et l'amitié », « le hasard et l'hésitation », « le sublime et la trivialité », « le transit et le trajet », « la nature et le corps », « la violence et l'histoire » ... Arrêtons là l'énumération. On voit le principe qui produit une certaine satisfaction conceptuelle car pour le dire trivialement, « tout y est ». Parfois la structure devient ternaire et non plus duelle, comme quand il est question des trois espaces, à la suite de la thèse de Rohmer sur le *Faust* de Murnau (pp. 100 et sq.) Tout doit ramener au grand concept fédérateur, la renonciation.
- 22 Trois grandes parties déclinent ce concept de renonciation, d'abord dans les contenus thématiques, ensuite comme forme stylistique, enfin comme « processus de déploiement » ou « structure processuelle ». Le dernier chapitre de la troisième partie consiste en une analyse film à film du corpus, que PG a classé en quatre « séries », certaines (les deux premières) voulues par avance par le cinéaste-écrivain, d'autres baptisées par lui a posteriori, et le reste classé par l'auteur du livre.
- 23 *Le Celluloïd et le marbre*, l'ouvrage de Rohmer, fournit une clé métaphorique par laquelle le cinéaste aurait défini toute son esthétique, d'abord parce qu'il désigne sa renonciation non voulue à la littérature (le marbre) et la transcendance de cette renonciation dans le cinéma (le celluloïd). Mais on le devine, les connotations des deux termes fonctionnent aussi comme un moteur : éternel vs éphémère, solide vs fragile, antique vs moderne... PG dégage par exemple une « structure trinitaire » (sans connotation chrétienne cette fois), retrouvant la « tercité » de MT par un autre chemin. Reprenant le schéma de Girard, PG découvre que dans tous ses films il y a deux médiateurs, l'un visible, l'autre « invisible », qui est parfois une entité abstraite comme la musique dans *Conte d'été* (p. 42) : PG maîtrise les méthodes de l'analyse structurale et

en fait un bel usage personnel. Il réussit à nous convaincre (pp. 155 et sq.) que le fameux jansénisme (ou minimalisme) formel de Rohmer entre dans ce système, est une des déclinaisons de la renonciation.

- 24 Une idée simple apparaît assez vite qui a la clarté des évidences une fois qu'on l'a dégagée : le libertinage et le renoncement ne sont que deux faces d'une seule et même « transformation de la satisfaction en sublimation » (il ne dit pas « perversion »), que Rohmer ne juge pas en moraliste, mais en « phénoménologue », car il « décrit l'effectivité concrète de la vie dans son humanité désillusionnée » (p. 48). Tout finit par rentrer dans cette grille, même le mariage qui reste dans ses films toujours « hors champ », sachant que le hors champ est partie constituante à part entière de l'univers filmique... Du reste, ce n'est pas pour rien que Rohmer l'a placé dans le titre d'un de ses premiers films, *le Beau Mariage*, mariage auquel en effet on n'assistera pas.
- 25 PG a jalonné son étude de ses propres hors champs. Les institutions sociales par exemple dont le mariage est un exemple. L'inconscient freudien, que le cinéaste-critique a toujours expressément refusé, dont un (vague) « inconscient transcendantal » prend la place (p. 74). L'histoire, dans laquelle PG voit un procédé de mise à distance, Rohmer ayant donné lui-même cette explication (note 129) – ce qui peut être contesté... On peut remarquer que dans les deux livres ici présentés, aussi bien chez MT que chez PG, le thème politique et historique chez Rohmer est évacué. Pour nous l'histoire est présente partout dans les films de Rohmer, même dans des œuvres à cadre contemporain comme *l'Amie de mon amie* (1987), dans lequel la ville nouvelle de Cergy-Pontoise (que le film récent de Guillaume Brac a refilmée en référence) tient un rôle essentiel, comme Marne la Vallée dans *les Nuits de la pleine lune* (1984) : ces villes nouvelles n'ont pas qu'un rôle d'« espace topologique » (PG pp. 100-109) et si certains personnages les dénigrent, le cinéaste a su en détecter les potentialités sociologiques comme dramatiques et peut-être la beauté (voir l'article de José Baldizzone « Carné, Blier et... Rohmer vont loin en banlieue », *les Cahiers de la Cinémathèque* n° 59/60 « Banlieue », Perpignan fév. 1994 pp. 104-114).
- 26 Regrettons pour finir les négligences des éditeurs actuels qui laissent passer des fautes grammaticales (« on » pour « ont » dans MT p. 12) et sur les noms propres : Roger Vaillant pour Vailland chez PG.